Moderne Probleme der Malerei

Kakuzō Okakura

Mit freundl. Gruss d. Uebers.

Moderne Probleme der Malerei.

Vortrag,

gehalten auf dem Kongreß von St. Louis, 1904

von

Okakuro Kakuzo,
Vizepräsident der Gesellschaft japanischer Maler.

Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen

von

B. Oldenberg.

Kiel 1907.
Verlag von Walter G. Mühlau.

Moderne Probleme der Malerei.

Vortrag,

gehalten auf dem Kongreß von St. Louis, 1904

von

Okakuro Kakuzo,
Vizepräsident der Gesellschaft japanischer Maler.

Kiel.
Verlag von Walter G. Mühlau.
1907.

Indem ich Ihnen meinen Dank für die Ehre ausspreche, die Sie mir durch Ihre Aufforderung zu einem Vortrag über die modernen Probleme der Malerei erwiesen haben, muß ich bekennen, daß ich mit großem Bangen vor Sie trete. Es ist kaum ein halbes Jahrhundert her, daß wir Kinder Japans auf die gütige Verwendung Ihrer ersten Gesandtschaft unter Kommodore Perry in die Gemeinschaft der Nationen aufgenommen wurden. Seit jener Zeit ist der Name Amerika für uns mit dem Besten westlicher Kultur verbunden. Es ist uns so gewohnt, zu Ihren Füßen zu sitzen und Ihren Worten zu lauschen, daß es wirklich ein merkwürdiges Gefühl für einen der Unseren ist, sich Ihrer gelehrten Zuhörerschaft gegenüberzustellen. Das einzige, was mir zu so kühnem Unternehmen Mut gibt, ist mein Glaube an Ihre altbewährte Liebenswürdigkeit und an die Sympathie, die Sie stets allem, was unser Land betrifft, entgegen gebracht haben. Mein Vortrag soll seine Probleme in erster Linie vom japanischen Standpunkt aus betrachten. Er soll ein Bekenntnis sein, darum ein Appell — ein Appell, darum ein Protest. Proteste sind mehr oder weniger unliebsam. Ich brauche kaum hinzuzufügen, daß auch meine mangelhafte Beherrschung Ihrer Sprache Geduld von Ihnen verlangen wird.

Vielleicht liegt ein Hauch von Humor in der Situation, wenn wir bedenken, daß die gegenwärtigen Sorgen der japanischen Malerei zum Teil darauf beruhen, daß Sie uns in moderne nationale Existenz mit ihrem Licht und Schatten eingeführt haben. Vielleicht trifft Sie grausame Vergeltung, wenn man Ihnen zumutet, meiner unmaßgeblichen Darstellung gerade

jener Probleme Ihr Gehör zu leihen, die Sie selbst von fern und unschuldig heraufbeschworen haben. Denn darauf muß ich Sie von vornherein vorbereiten, daß, was ich Ihrer Betrachtung zu unterbreiten denke, nichts Neues oder Belehrendes enthalten wird. Soviel haben die illustren Denker Amerikas und Europas sich schon vernehmen lassen, daß meine Äußerungen keinen besonderen Wert haben können, außer insofern sie vom fernen Osten herkommen.

Ich hoffe jedoch, daß unsre östlichen Gesichtspunkte nicht ganz ohne Interesse für Sie sein werden. Ihre moderne Malerei und die Verhältnisse, unter denen sie ins Leben getreten ist, werden von uns immer noch auf dem Hintergrund unsrer eignen alten Tradition betrachtet. Unsern Maßstäben mag in Ihren Augen die orthodoxe Heiligung fehlen, aber es stellt sich in ihnen wenigstens die Richtung des Geschmacks dar, der die ästhetischen Bestrebungen Indiens, Chinas, Koreas und Japans durch altersgraue Jahrhunderte hindurchgeführt hat. Sollten Ihnen im Verlauf dieses Vortrags meine Bemerkungen über den Zustand der Malerei im Westen unbescheiden klingen, so wollen Sie berücksichtigen, daß ich als Orientale spreche.

Ferner bitte ich Sie zu bedenken, daß meine Kritik nicht auf Mangel an Respekt vor der Kunst des Westens beruht, die in all ihren Phasen den unwillkürlichen Tribut des Staunens, wenn nicht immer der Bewunderung erzwingt. Unsre Ehrfurcht allen echten Kundgebungen der Kunst gegenüber erklärt sich aus unserm alten Grundsatz, einem Bilde zu nahen als träte man vor einen hohen Fürsten. Hat man uns doch sogar gelehrt, vor einer Blumenvase niederzufallen, ehe wir die Schönheit ihres Arrangements prüfen.

Vor Allem wünsche ich die Probleme zu unterscheiden, die den Maler persönlich und die das Publikum betreffen. Für unsere östliche Kunstauffassung sind die Fragen der Technik allein Sache des Malers. Das Publikum hat kein Recht zu bestimmen, welcher Art diese in Gegenwart oder Zukunft sein soll. Die persönliche Natur der künstlerischen Leistung verbietet, daß ein Außenstehender sich in ihre Methoden einmischt.

Der Maler selbst ist sich nur halb des Geheimnisses bewußt, das ihn zum Meister macht, denn jede neue Idee legt ihm ihre eignen Formen und Gesetze auf. Der Augenblick, in welchem er seinen Geheimnissen einen Ausdruck verleiht, ist der Augenblick seines Alterns und Sterbens. Denn Schönheit ist das Glück ewiger Jugend des schaffenden Geistes. Und unser Anteilnehmen an der Freude des Künstlers, dem sich neu erwecktes Leben im Weltall offenbart, ist es, was sich in uns als die Liebe zur Kunst darstellt. Einer unserer mönchischen Maler der Ashikaga-Zeit im vierzehnten Jahrhundert sagt, die Kunst sei die mystische Konzentration menschlicher Fröhlichkeit. In Wahrheit, die wundervolle Unschuld des fröhlichen Genius ist zu sehr in sich gekehrt, um sich nach außen verschließen zu wollen: sie ist es, die alle große Kunst so unnahbar und zugleich so einladend für Alle macht.

Kunst ist nichts, wo sie nicht der Ausdruck persönlichen Geistes ist. Ein chinesischer Maler des sechsten Jahrhunderts erklärte die Malerei für die Bewegung seines Geistes im Rhythmus der Dinge. Ein anderer Chinese aus der Zeit der Sung-Dynastie (im elften Jahrhundert) nannte sie in der epigrammatischen Ausdrucksweise jenes Zeitalters den Geist auf der Spitze des Pinsels. Kunstverständnis beruht immer auf einer Gemeinschaft des Geistes. Der Wert eines Bildes liegt in dem Menschen, der hinter seinen Farben zu uns spricht. Es ist seine Tonfarbe, von der unsere Reaktion auf seine Persönlichkeit abhängt, nicht die Stimmung seines Instruments oder der Umfang seiner Stimme. Was für eine starke Persönlichkeit wohnt in den Seiden und anderen Geweben der alten Meister, deren Namen wir nicht kennen, deren Zeitalter selbst eine Streitfrage der Archäologie ist. Wer von den wahrhaft großen Malern des Westens wie des Ostens hätte nicht unmittelbar auf uns gewirkt, aller Entfernung von Zeit und Rasse zum Trotz? Ihre Sprache ist notwendig eine verschiedene. Manche mögen sich in der confuzianischen Skala des Weiß bewegen, andere in der italienischen des Braun, wieder andre in der französischen des Blau, — aber hinter dieser Hülle wohnt der Geist, stets voll Verlangen uns seine Geschichte zu erzählen.

Das Tun des Kenners beruht auf dieser Tatsache der großen Individualität des Meisters, die diesen vom Fälscher oder Nachahmer unterscheidet.

Es ist eine gewöhnliche Schwäche der Menschen, ungebeten Rat zu geben. Das Publikum war stets bereit, in das Heiligtum der Kunst einzudringen. Gönnerschaft hat oft mit dem ihr eignen Dünkel einer Welt, an die kein Gold heranreichen kann, ihre Autorität aufgedrungen. Die öffentliche Kritik hat sich mit den besten Absichten von der Welt nur lächerlich gemacht, indem sie sich in Fragen einzudrängen suchte, über die allein der Maler entscheiden darf. Warum den Drachengeist der Kunst in Ketten legen? Er entschlüpft dir, immer lebendig und göttergleich in seinen Wandlungen. War es ein Grieche, der gesagt hat, daß er Grenzen der Kunst durch das, was er getan, bezeichnet habe? Die Napoleons des Pinsels gewinnen beständig Siege unbekümmert um die Dogmen der akademischen Strategie. Den ersten Kritiker des modernen England hat man wegen seiner ungerechten Herabsetzung Whistlers ironisch denen zugerechnet, deren die Nachwelt wegen der Lücken ihres Urteilsvermögens zu gedenken haben werde. Es ist das Schicksal ästhetischer Diskussionen, sich an die Achillesferse der Kunst zu heften, um den verwundbaren Angriffspunkt zu finden. Die Sprache Ruskins können wir nur über Vergangenes sprechen.

Darf ich es auf die Spitze treiben? Man könnte die Meister selbst dafür verantwortlich machen, daß sie das Publikum dazu bringen, das spontane Schaffen der jüngeren Generation zu vereiteln. Die Persönlichkeit jener war so groß, daß sie dauernden Einfluß auf die Maßstäbe der Schönheit ausübten; so wußte man jeder Abweichung von den einmal angenommenen Ideen nur mit Mißtrauen zu begegnen. Das Publikum war von der Kunst ins Vertrauen gezogen, und das war, wie jeder solcher Vertrauensakt, entweder zu wenig, oder zu viel. Die Welt hat durch die ihr gestattete Familiärheit die Ehrfurcht vor der Kunst verloren. Sie fühlt sich berechtigt, Vorschriften zu machen, wo sie verehren sollte, Kritik zu üben, wo sie begreifen sollte. Das heißt nicht, daß das

Publikum nicht sprechen dürfte, aber es sollte tieferes Verständnis haben. Es heißt nicht, daß man das Publikum nicht vergnügen dürfe, aber es sollte besser genießen. Leider müssen wir uns darüber klar sein, daß viel echtes ästhetisches Gefühl im Jargon des Ateliergeschwätzes zugrunde geht.

Gerade das Individuelle der Kunst, das ihr Problem für den Künstler zu einem so subjektiven macht, entzieht dieses zugleich aller Einordnung in das Fachwerk von Zeitaltern. Es ist die Frage, ob wir von den „modernen Problemen" der Malerei als solchen mit irgend welcher Berechtigung oder Nutzen sprechen können. Das Problem, das heute dem Maler entgegentritt, ist ihm immer nahe gewesen seit den Tagen, wo er zum erstenmal in der vorweltlichen Behausung des Höhlenlöwen das Mastodon auf Knochenstücke ritzte.

Die Geschichte der Malerei bedeutet natürlich ein beständiges Anwachsen der Probleme von Linien, Licht und Farbe, so daß heutzutage nur ein Riesengeist diese verwickelte Maschinerie erfolgreich in Bewegung setzen kann. Der Fortschritt von den symbolischen Umrissen der früheren Naramaler zu der konzentrierten Tiefe und Kraft der schwarzen Tuschpoesien des 15. Jahrhunderts, der Wandel von den archaischen Zeichnungen auf etruskischen Gefäßen bis zu dem Mysterium der Farbengleichungen, wie es von Ihrem lebenden Meister J o h n L a F a r g e erfaßt wird — das ist ein Kontrast, der das eine und das andere als gänzlich verschieden erscheinen läßt. Und doch ist alle Pein und alles Glück der Späteren ganz in gleicher Weise auch von den primitiven Künstlern empfunden worden. Sie alle gehören derselben Brüderschaft des Pinsels an, die sich mit unermeßlicher Geduld der Durcharbeitung der Stile und der Materialien hingab, um die Sehnsucht nach Schönheit zu wecken und zu befriedigen. Man muß nicht glauben, daß die Arbeit der alten Zeiten leichter gewesen sei, weil sie einfacher war. Die Last des künstlerischen Schaffens muß verhältnismäßig die gleiche gewesen sein, denn es ist der Wunsch der wahrhaft Geweihten, zu tragen, soviel sie nur können. Ewig ist das Leben und ewig die Kunst. Altes und Neues trifft in unserm Innern zusammen in jenem

nebelumhüllten Grenzgebiet, wo sich das Gestern von dem Morgen scheidet.

Unsere Zeit mit ihrer Vorliebe, alle Dinge in Klassen unterzubringen, vergißt leicht, daß der ewige Strom des Lebens uns und die, die vor uns kamen, mit einander verbindet. Klasseneinteilungen sind im Grunde nur eine äußerliche Handhabe, unsere Gedanken zu ordnen, und wie alle Äußerlichkeiten wirken sie schließlich störend. Der moderne wissenschaftliche Geist neigt zu dem Glauben, sich der Dinge bemächtigt zu haben, wenn er sie eben nur etikettiert hat. Aber Definitionen sind Begrenzungen und werden so zu Schranken für unser Erkennen. Ein japanischer Dichter des siebzehnten Jahrhunderts hat gesagt, wir fühlen die Kälte der Dinge wie den Hauch des Herbstes auf unseren Lippen, sobald wir uns anschicken, von ihnen zu sprechen. Laotze, dieser tiefste Verehrer des Unaussprechbaren, hat darauf hingewiesen, daß die Wesenheit eines Hauses nicht in seinem Dach oder seinen Mauern, sondern in den Räumen liegt, die es erschafft. So besteht das Wesen der Malerei in ihrer angeborenen Schönheit, nicht in den Namen der Schulen oder Perioden, in denen wir sie auf die Fächer unseres historischen Wissens zu verteilen lieben.

Die Abgrenzung klassischer, romantischer oder realistischer Schulen ist sinnlos, wenn man sie auf die großen Meister anwendet, denn deren Sinn ging dahin, alle diese Richtungen in sich zu vereinen. Sie sind in gewissem Sinne Anachronismen, denn sie stehen über aller Zeit. Jeder von ihnen ist eine Welt für sich und spiegelt die universellen Gesetze in den besonderen Erscheinungsformen des Lebens um ihn her wieder. Das Zeitalter gehört ebenso sehr ihnen an wie sie dem Zeitalter.

Man hat gesagt, Romantik sei das Charakteristische der modernen Kunst. Aber wer von den sogenannten klassischen Meistern wäre nicht Romantiker gewesen? Soll diese Bezeichnung so viel wie Individualismus bedeuten, also den Ausdruck des Ich anstatt unpersönlicher Ideale, so ist sie das gemeinsame Eigentum, ja, die letzte Essenz alles schöpferischen Wirkens. Soll jene Bezeichnung das Element der Gemütsbewegung im

künstlerischen Impuls ausdrücken, im Gegensatz zu dem intellektuellen oder dem sinnlichen Element, die der klassischen oder realistischen Richtung entsprechen würden, so ist sie wieder ein Name für die Kunst selbst, denn Kunst ist Gemütsbewegung. Ein Gemälde ist der ganze Mensch mit seinen unendlichen Empfänglichkeiten für die Gedanken anderer Menschen und für die Natur um ihn her. Es ist sein Essay über die Welt, sein Protest oder seine Zustimmung. Delacroix hat man als den Gipfel moderner Romantik betrachtet. Aber sehen wir in ihm nicht die Kreisform eines großen künstlerischen Geistes sich vollenden? Er ist ein Künstler. Er ist ein Delacroix.

Und weiter. Viele haben sich gewöhnt, den Realismus als das Kennzeichen moderner Malerei hinzustellen. Aber es gibt keinen Realismus in der Kunst im strengen Sinn des Wortes, denn Kunst ist Suggestion durch die Natur, nicht Wiedergabe der Natur selbst. Wir können beobachten, daß sogar bei den französischen Impressionisten, von denen es heißt, daß sie das letzte Wort des Realismus gesprochen haben, eine große Masse Konvention sich findet. Ihre besten Werke zwingen uns Bewunderung ab nicht durch die Kraft, mit der das Sonnenlicht gemalt ist, sondern durch den Wert der neuen Poesie, die sie durch ihre Freilichttechnik auszudrücken vermögen. Der Gedanke der Zerlegung der Farben war lange vor den Neoimpressionisten vorhanden — bin ich recht berichtet? — schon bei Tizian.

Realismus also kann nicht der besondere Charakterzug der modernen Malerei sein. Hat nicht zu allen Zeiten und bei allen Völkern die Malerei das Streben gezeigt, der Natur treu zu sein? Die Beziehung des Künstlers zur Natur hat immer festgestanden, seit es eine Kunst gab. Das Klima des Landes, in dem er arbeitet, die Stärke des Lichts, die Landschaft, die Beschäftigungen der Menschen dort, die ererbten Erinnerungen, die sittlichen und wissenschaftlichen Vorstellungen seiner Zeit, die ihm Vertrauen zum Universum mitzuteilen bestimmt waren: das alles entschied über die Eigenart seiner Darstellung. Sein Instinkt war immer darauf gerichtet, wiederzugeben, was er um sich sah oder zu sehen glaubte. Wir

müssen bedenken, daß, was uns in der archaischen Malerei als Symbolik erscheint, jener Zeit selbst als höchste Naturwahrheit galt. Die ältesten Überlieferungen über Malerei im Osten wie im Westen spiegeln die Bewunderung des Realismus wieder. Wir haben Erzählungen, wie Sie sie, glaube ich, auch haben, über wunderbar vollendete Bilder von Früchten, an denen die Vögel picken kamen, von so lebenswahren Pferden, daß sie bei Nacht wieherten und oft von den Wänden davonliefen.

Obwohl die Entwickelung der Malerei in den verschiedenen Ländern verschiedene Weisen der Natur nahe zu kommen geschaffen hat, so ist doch das ursprüngliche Verhältnis zu dieser nie untergegangen. Denn die Natur ist ein Teil der Kunst wie der Körper ein Teil der Seele ist. Ein Schriftsteller der Sungperiode hat über die Wechselbeziehung von Natur und Kunst gesagt, man bewundere eine Landschaft, weil sie einem Bild gleiche, und ein Bild, weil es wie eine wirkliche Landschaft erscheine. Die Kunst gibt ebensosehr eine Deutung der Natur, wie die Natur ein Kommentar zur Kunst ist. Die Typen physischer Schönheit von Mann oder Weib, die den großen Meistern eine Quelle der Inspiration waren, wurden ihrerseits wieder durch das Ideal bestimmt, welches jene für die folgenden Generationen feststellten. Die Wogen sind für uns Korin geworden, wie für Sie die Schatten Rembrandt geworden sind.

Ich weiß nicht, ob es mir gelungen ist, Ihnen meine Ansicht klar auszusprechen. Ich habe versucht zu zeigen, daß die Probleme des Malers individuell und persönlich sind, daß die Art, seine Persönlichkeit reden zu lassen, gänzlich in jedem Künstler liegt und keine Einmischung von außen duldet. Ich hoffe Sie davon überzeugt zu haben, daß die Fragen über Malerei, die wir mit Nutzen diskutieren können, nicht die sind, ob sie mehr idealistisch oder weniger realistisch sein soll, oder ob der Künstler in diesem Farbenschema oder jenem Lichtton zu schaffen hat. All das geht allein den Maler an. Er ist imstande sich selbst zu helfen.

Was ist dann aber die objektive Seite der Frage? Wo liegen die modernen Probleme der Malerei, über welche die

Gesellschaft überhaupt mitreden darf? Ich antworte, es ist die Beziehung zwischen der Malerei und der Gesellschaft selbst. Die Gesellschaft reguliert die Bedingungen, unter denen Kunst geschaffen wird. Hat sie keine Ansprüche an den Künstler, so hat sie welche an den Menschen. Kann sie ihm nicht seine Technik vorschreiben, so kann sie ihm sein Thema und bis zu einem gewissen Punkt seine Ideale geben. Es ist das geheime Band des Verstehens zwischen dem Darsteller und dem Zuhörer, das sie beide beglückt. Es ist das Menschliche, das in gleicher Weise in den Saiten der Kunst und in den Herzen des Volks wiederhallt. Je menschlicher der Ruf, um so allgemeiner und tiefer die Antwort.

Die sozialen Bedingungen aber sind nicht immer der freien Entwickelung der Kunst günstig gewesen. Oft haben sie gedroht, ihre Existenz zu vernichten, und zuweilen ist ihnen das gelungen. Darum sind große Meister so selten. In der Tat ist es ein Zeugnis von der männlichen Lebenskraft des künstlerischen Instinkts, daß überhaupt diese wenigen da sind. Ihr Leben im Osten wie im Westen trägt deutlich die Züge von Kampf und Sieg über das umgebende Dasein an sich. Schaaren haben durch die soziale Tyrannei gelitten und sind ihr unterlegen. Schaaren leiden und erliegen ihrem Schicksal.

Nichts ergreift uns tiefer als die Linien der Ermüdung auf dem Antlitz eines großen Künstlers, denn nicht der Kampf mit der Kunst, sondern mit der Welt ließ diese Spuren zurück. Jener Kampf ist eine Freude und Erquickung, dieser ewige Marter. Der Antagonismus zwischen beiden liegt in ihrem Wesen. Kunst ist die Sphäre der Freiheit, Gesellschaft die Sphäre der Konvention. Der große Haufe ist dem Ideal immer abgünstig, ist irgendwie immer bange vor dem lebenden Künstler. Er fängt an, ihm Beifall zu klatschen, wenn sein Ohr taub geworden ist, ihm Blumen zu streuen, wenn er sicher im Grabe liegt. Erfolg und Beliebtheit eines lebenden Malers ist häufig ein Zeichen von der Niedrigkeit seines geistigen Niveaus. Denn je höher der künstlerische Geist sich erhebt, um so geringer wird für ihn die Wahrscheinlichkeit, in seinem Lande,

bei seinen Zeitgenossen Verständnis zu finden. Selbst in der Vollendung eines Raffael oder dem fürstlichen Behagen von Rubens sind wir in Versuchung, die Erhabenheit der gequälten Seele Michelangelos zu vermissen.

Die Gesellschaft ist nicht nur die Feindin einzelner Meister gewesen, sie hat sich zu Zeiten in der Zerstörung ganzer Schulen gefallen. Politische Wandlungen haben manche Tragödie gewirkt. Krieg hat manchen Schönheitsgarten verwüstet. Bei aller schuldigen Achtung vor den anziehenden Eigenschaften deutscher Kunst können wir nicht die furchtbaren Verheerungen übersehen, die sie in den langen Kriegen der Reformationszeit heimgesucht haben. Nach Dürer scheint es dort keinen Maler von solcher Größe zu geben, und es ist dahin gekommen, daß der teutonischen Rasse andre glücklicher begabte Nationen nachsagen, ihr Geist wohne im Ohr. Der Vlame, der Holländer, der Italiener, der Spanier, sie Alle haben ihren Teil an den verhängnisvollen Folgen nationaler Erschütterungen gehabt. Die französische Revolution, so weitreichend ihre heilsamen Wirkungen waren, versetzte allen Traditionen vornehmen Daseins einen schweren Schlag. Mit all dem deuten wir nur auf wenige jener beständigen Verfolgungen hin, welche die Gesellschaft seit den Tagen der Griechen über die europäische Kunst verhängt hat.

Auch die Kunst des Ostens hat ihr volles Maaß solcher Katastrophen durchlebt. Um ein Beispiel zu nennen, die Eroberung Chinas durch die Mongolen im 13. Jahrhundert brachte einen plötzlichen Zusammenbruch der chinesischen Kunst mit sich, von dem sie sich nie hat erholen können. Wie Ihnen bekannt ist, brach dies Elend in der glänzendsten Zeit der chinesischen Malerei herein. Es war in der Sung-Periode, die so reich war an poetischer und philosophischer Inspiration. Die Zeit, in der die Confuciuslehre durch die Synthese taoistischer und buddhistischer Ideale neuen Inhalt entwickelt hatte. Die Zeit, wo China die Kruste seines alten Formalismus durchbrach, als politische und ökonomische Experimente großen Stiles versucht wurden. Sie werden sich erinnern, daß das wundervolle Porzellan Chinas das besondere Erzeugnis dieser Periode allgemeinen Tätigkeitsdranges war.

Die Malerei war die Kunst der Sungperiode. Jenen Meistern verdanken die späteren Chinesen und wir Japaner die höhere Vorstellung von dem Wert der Linie und die Behandlung von Licht und Luft in dem engen Bereich der schwarzen Tuschtechnik. Vor ihnen war die chinesische Malerei schön in ihrer Ruhe, in der vornehmen Stilvollendung, wie wir sie in den Resten der altindischen und griechisch-römischen Malerei sehen. Die Sung-Künstler befreiten die asiatische Kunst von diesem Klassizismus, um ihren Blick auf die Poesie der Bewegung zu lenken und neuen Sinn des Lebens in den intimen Erscheinungen der Natur zu suchen.

Es ist immer gefährlich über Kunstepochen im Allgemeinen zu sprechen, aber nirgends mehr als bei dieser Sung-Periode, wo jeder Künstler eine Schule für sich ist. Ich würde Sie nur ermüden mit der Aufzählung berühmter Namen wie Ririomin, Beigensho, Bayen, Riokai, Choshikio oder Mokkei, denn diese Namen würden Ihnen sehr wenig sagen. Ich will Sie nur auf die Sammlung von buddhistischen Heiligenbildern im Museum von Boston aufmerksam machen, die, obwohl von keinem berühmten Meister herrührend, doch gute Proben der Arbeit der späteren Sung-Periode sind. Sie werden darin den Ausdruck eines hochstehenden künstlerischen Geistes finden, der sich wohl neben den frühen Italienern behaupten kann.

Ach! All diese glänzenden Leistungen des leuchtenden Sung-Zeitalters fanden mitten in ihrer Entwicklung durch das Eindringen der mongolischen Eroberer ein Ende. Deren barbarische Herrschaft zermalmte die Lebenskraft der eingeborenen Zivilisation, und die Malerei hatte kaum Aussicht dies zu überleben. Von da an tritt ein Verfall ein, der nur hier und da durch die ausnahmsweise Erscheinung weniger Genies gemildert wird. Es waren auch nicht die Mongolen allein, die dies Unglück über die chinesische Kunst heraufbeschworen haben. Die Mandschus kamen aus dem Norden und begründeten neue Fremdherrschaft. Krieg und Aufruhr hörte nicht auf, die chinesischen Maler zu verfolgen. Was uns heute die chinesische Kunst zu repräsentieren scheinen mag, ist nur ein trauriger Schatten,

verglichen mit dem, was sie in den ruhmvollen Tagen der Tang- oder Sung-Meister war.

In Japan blieben wir dank unserer insularen Lage von den Verwüstungen der Mongolen, die die chinesische Kunst trafen, bewahrt. Doch hat man es hier erlebt, daß durch Bürgerkriege lokale Kunstzentren zerstört wurden. Ein solcher Bürgerkrieg von größtem Umfang, der ganz Japan in Mitleidenschaft zog, war der Krieg zur Zeit des Ashikaga-Shogunats, der mit wenigen Unterbrechungen nahezu ein Jahrhundert nach dem fünfzehnten wütete. Er verwüstete Kioto und Nara, die alten Hauptstädte, die seit frühesten Zeiten von Kunst und Gewerbe erfüllt waren. Die Schule der Portraitmalerei, die in Nobuzane ihren Gipfel erreichte, die männliche Darstellungskunst zeitgenössischen Lebens, die wir in den Makimonos der Tosaschule sehen, standen vor dieser blutigen Periode in voller Lebenskraft. Das Können der buddhistischen Maler hatte damals nur sehr wenig nachgelassen, denn die herrlichen Kakemonos, die gewöhnlich dem Kanoaka zugeschrieben werden, sind größtenteils in den beiden Jahrhunderten vor dieser Krisis geschaffen worden. Aber in den unaufhörlichen Unruhen des Ausgangs der Ashikaga-Periode hatte der Künstler keine Freiheit, seinem Berufe zu folgen. Die Klöster, die Pflegestätten der Malerei, wurden verbrannt oder ihre Bewohner zerstreut. Die Tätigkeit der erblichen Hofmaler hörte auf, denn der Hof selbst litt unter dem Elend der fortwährenden Kämpfe. Wer die Geschichte der japanischen Kunst kennt, dem wird es nicht entgehen, wie unsere Kunst nach der Herstellung des Friedens einen ganz neuen Anblick gewährt. Sie entfaltet neue, interessante Erscheinungen, aber die alten Traditionen der Kasugas und Tosas sind für immer verloren.

Das Elend, das die soziale Lage über die Kunst gebracht hat, ist damit noch nicht zu Ende. Selbst in den Tagen des Friedens werden wir finden, daß die sogenannte Gönnerschaft keineswegs eine Wohltat für die Kunst war. Die Selbstgefälligkeit der Gesellschaft überredet sich gern, daß Gönnerschaft Alles ist. Im Gegenteil, jenes Wort ist schon an sich

eine Beleidigung. Wir brauchen Sympathie und nicht Herablassung. Wenn der Gesellschaft an wahrer Kunst ernstlich gelegen wäre, sollte sie ihr mit der Ehrerbietung nahen, die man allen großen Betätigungen des Lebens schuldet. Wie die Dinge liegen, ist die Malerei oft zu dem herabwürdigendsten Dienst der Gesellschaft berufen gewesen. Das war es, was Yenrippon, den großen Maler der Tang-Periode, dazu trieb, seinen Kindern zu drohen, daß er sie verleugnen würde, wenn sie je malen lernten.

Maeterlinck hat gesagt, wenn die Blumen Flügel hätten, würden sie beim Herannahen des Menschen davon fliegen. Ich würde es ihnen nicht verdenken, wenn sie vor den Grausamkeiten der Blumenkultur fortflögen. Auch die Kunst, die Blume des Gedankens, hat keine Flügel. Ihre Wurzeln sind an die Menschheit gebunden. Es ist schmerzlich, daran zu denken, wie sie von fühllosen Händen aufgestutzt, beschnitten, zermartert ist, um als eine Gefangene der Bewunderung des Modegeschmacks dargeboten zu werden. Sotoba, ein Dichter der Sungzeit, hat gesagt „die Menschen schämen sich nicht, Blumen zu tragen; aber wie denken darüber die Blumen?“ Kann man der buddhistischen Lehre von der Vergeltung glauben, so müssen die Blumen in ihren früheren Existenzen furchtbare Verbrechen verübt haben! Hoffen wir für die Maler, daß ihre nächste Inkarnation eine bessere sein wird.

In der Religion meint man die mächtigste Quelle künstlerischer Inspiration zu sehen. Es ist oft behauptet worden, daß das Schwinden religiösen Eifers den Verfall der Kunst nach sich gezogen hat. Aber Kunst ist in sich selbst eine Religion. Die bloße Heiligkeit des gemalten Sujets macht ein Bild nicht heilig. Der innere Adel und das andächtige Empfinden der Seele des Künstlers dem Kosmos gegenüber stempelt ihn allein zum religiösen Maler. Man hat gesagt, daß in Sankokus Bambusrohrbild das ganze Mysterium des Taoismus enthalten ist. Die stereotypen Darstellungen christlicher oder buddhistischer Sujets, von denen es, wie wir mit Bedauern sagen, so viele gibt, sind nicht nur eine Parodie auf die Religion, sondern eine Karikatur der Kunst selbst. Hier

sehen wir wieder die Wirkungen übel angebrachter Gönnerschaft, wo sogar die Religion die Kunst zu ihrer Magd macht und sie so von ihrer natürlichen Weise, sich zu geben, ablenkt.

Und weiter; Könige und Fürsten haben sich durch ihren Ehrgeiz verleiten lassen, die Kunst zu ihrer eignen Verherrlichung in Tätigkeit zu setzen. Ihre Monumente bedeuten Gönnerschaft nicht für die Kunst, sondern für das eigne Ich. Derselbe Geist des Sichwichtigmachens beseelte sie, der die moderne Bourgeoisie zur Beförderung der Porträtmalerei geführt hat. So natürlich dieser Trieb ist, für die Höhe künstlerischer Ideale ist er nicht günstig. In den hundert goldenen Wandschirmen von Momoyama tritt uns die hochtrabende Leerheit entgegen, welche die Werke des Kano Yeitoku charakterisiert, des Hofmalers des japanischen Napoleon. Von den Wänden von Versailles spricht zu uns die kunstvolle Geschmacklosigkeit Horace Vernets, des Geschichtsschreibers des europäischen Hideyoshi.

Die Gesellschaft, die die Rolle der Beschützerin spielt, vergißt, daß ihr wahrer Beruf der der Mutter ist. Der Kunst wurde es nicht oft vergönnt, an ihrem Busen zu ruhen. Das seltsame Wesen der Kunst, das ihrer angeborenen Individualität entstammt, hat bewirkt, daß sie wie ein Stiefkind behandelt wurde. Die Glückszeiten der Malerei waren allein, als die Maler eine anerkannte Stellung inmitten der Gesellschaftsordnung einnahmen. Im Altertum war die Malerei entweder ein Gewerbe, oder eine Beschäftigung der Geistlichen. Die großen Meister gehörten der Zunft, wenn nicht dem Kloster an. Sie waren Bellinis oder Fra Angelicos.

Im Osten, wo der erbliche Beruf ein wichtiger Faktor der Gesellschaft ist, nahm die Familie die Stelle der Zunft ein. Unser Meister der alten Zeit war entweder ein Sprößling der Tosas, oder ein Mönch, ein Yeshin Sodzu[1]), oder ein Chodensu[2]). Das Mönchtum selbst gewährte in der Folge der Brüderschaft der Malerei seinen Schutz, denn im strengen Formalismus orientalischen Lebens bot das buddhistische Gewand die Möglich-

[1]) Ein Maler der buddhistischen Schule um 1000.

[2]) Ein Priester und Maler der buddhistischen Schule, starb 1427.

keit der Befreiung von sozialen Fesseln. Bemerken Sie, daß die Kanos immer geistliche Titel besaßen, daß Hokusai die Tonsur trug.

Damit soll nicht gesagt sein, daß die Zustände der Vergangenheit, die den italienischen wie den japanischen Malern einen geachteten Platz in der Gesellschaft verschafften, als ideal oder vollkommen gelten können. Ich weise nur einfach auf die Tatsache hin, daß die Stellung der Kunst keineswegs wie heutzutage etwas anomales hatte. Die Schwierigkeit der Gegenwart liegt darin, daß die Gesellschaft die alte Harmonie zerstört hat und keinen Ersatz zu bieten weiß. Akademie und Institut sind armselige Surrogate für die mittelalterlichen Gilden oder die japanischen Mönchsgemeinschaften, die Kreise, welche die Traditionen aufrecht erhielten und der Kunst eine Heimat boten.

Der moderne Geist, der den Menschen befreit, verbannt den Künstler. Der Maler von heute hat keinen anerkannten Platz in der Gesellschaftsordnung. Er mag der Natur näher sein, der Menschheit ist er ferner. Wissen wir nicht, wie tief menschlich die Bilder all der großen Meister sind? Und sehen wir nicht, wie fern und kalt die modernen Werke sind? Die Kunst um der Kunst willen — das ist der traurige Ruf der Bohème.

Sehen wir auf die Oberfläche der Dinge, so könnte es scheinen, als wäre zu keiner Zeit, von der die Geschichte meldet, die Kunst so hoch gehalten wie sie es heute in Europa oder Amerika ist. Die höchsten sozialen Auszeichnungen werden dem erfolgreichen Maler verliehen, und der Preis seiner Arbeit ist ein vollkommen anderer als den die alten Meister empfingen. Und doch ist es zweifelhaft, ob ihm die hegende Sorge und die anspornenden Einflüsse zuteil werden, welche die Gemeinschaft und die Arbeitsgenossen ihm in der Vergangenheit boten. Der Mangel an letzter Vollendung und Verfeinerung in ihren Werken macht den Unterschied zwischen den Neuen und den Alten aus. Es ist bezeichnend, daß in Frankreich, wo die Beziehungen zwischen Künstler und Gesellschaft besser gewahrt worden sind als sonst im Westen, wo die alten Traditionen

noch vom Institut aufrecht erhalten werden, die lebenskräftigsten der zeitgenössischen Werke uns begegnen.

Die moderne Erziehung zur Kunst ist nicht ganz der reine Segen, für den sie allgemein gehalten wird. Es ist wahr, Akademien und Museen haben Allen das eröffnet, was vordem ein Berufsgeheimnis war. Es ist ferner wahr, daß systematischer Unterricht den Schüler in den Stand setzt, die anscheinend überflüssigen Mühen der Lehrzeit zu überwinden. Aber die Kunstakademien können nicht die Wohltaten der alten Weise ersetzen. Das Farbenreiben und das Bedienen des Meisters, so lästig es sein mochte, war das Mittel, die moralischen Fibern des künstlerischen Geistes zu kräftigen. Der beständige Kontakt mit dem arbeitenden Meister, das Beteiligtsein an allen Einzelheiten seiner Arbeit war der beste Weg, zum Einblick in den ganzen Inbegriff des Schaffens zu gelangen. Das ist das Leben in Haus und Heim der Kunst, das durch kein Schulleben zu ersetzen ist. Kunsterziehung, wie sie gewöhnlich gehandhabt wird, ist der Ruin der Individualität. Ihrer Natur nach systematisch zwingt sie allen die gleiche Regel auf. Und weiter, eben die Bequemlichkeit der modernen Methoden beraubt den Lernenden jener ernsten Schulung, die den Werken der alten Meister ihre Vollendung gab. Die allgemeine Anwendung der Photographie, die ein so wichtiger Faktor unserer künstlerischen Tätigkeit geworden ist, enthebt den Künstler der Notwendigkeit jenes mühevollen Kopierens von Meisterwerken, das im althergebrachten Unterricht die Hauptsache war. Wer ist heutzutage nicht ein Maler? Wir haben so viele Dilettanten, daß es keine großen Meister mehr gibt. Wir haben so viel aus uns selbst gemacht, daß den andern nur sehr wenig Geltung übrig geblieben ist.

Wir Orientalen fragen uns oft, ob Ihrer Gesellschaft überhaupt etwas an der Kunst liegt. Es scheint, daß Sie nicht nach Kunst verlangen, sondern nach Dekoration — Dekoration in dem Sinne, daß die Schönheit unter das Joch der Schaustellung gebeugt wird. Im Jagen nach Reichtum bleibt keine Zeit, vor einem Bilde zu verweilen. Im Wetteifer des Luxus ist das Entscheidende nicht, welches Interesse ein Gegenstand

weckt, sondern wie kostbar er ist. Die Gemälde an Ihren Wänden sind nicht Ihre Wahl, sondern von der Mode vorgeschrieben. Was für Sympathie können Sie von der Kunst erwarten, wenn Sie ihr keine entgegenbringen? Da wird die Kunst dahin kommen, Vergeltung zu üben, entweder mit leiser Schmeichelei oder mit brutalem Sarkasmus. Währenddessen weint die wahre Kunst. Lassen Sie sich durch meine Worte nicht beleidigen. Japan folgt mit Eifer Ihren Fußstapfen und lernt rasch, sich um die Kunst nicht zu bekümmern.

Die sozialen Bedingungen des modernen Japan haben seine Kunst vor ernste Fragen gestellt. Ich kann nur mit einem Gefühl des Schmerzes hiervon reden, denn im Augenblick droht der japanischen Malerei der völlige Untergang. Die Gefahr beruht auf den Wirkungen der Reihe von Kriegen, die uns seit der Mitte des letzten Jahrhunderts fortdauernde Unruhe gebracht haben, und auch auf dem Herrschendwerden der westlichen Kultur in unserm Volksleben. Die Ankunft der amerikanischen Gesandtschaft 1853 beschleunigte die Revolution, die zur Restauration führen sollte, zur Herstellung der klassischen Mikadoherrschaft im Jahre 1868. Diese Bewegung war das Ergebnis der japanischen Renaissance, die im achtzehnten Jahrhundert anfing das Gedächtnis des Zeitalters, das dem Shogunat voranging, zu erneuern. Die ganze Kraft unseres Gelehrtentums konzentrierte sich damals darauf, die Literatur und Kunst der Nara- und frühen Kioto-Periode zu erforschen und herzustellen, die im Zeitalter des Feudalismus so lange im Dunkel gelegen hatte, besonders während der schon erwähnten langen Kriege der Ashikagas. Die erste Hälfte des letzten Jahrhunderts wird durch die Entstehung einer klassischen Schule der Malerei bezeichnet: ein Ergebnis dieses Wiederauflebens des alten Wissens. Das Zeitalter war reich an künstlerischer Tätigkeit in jeder Richtung. Selbst in die altväterische Schule von Kano kam ein frischer Hauch durch die Rückkehr zu Sessiu und das erneuerte Studium der Sung-Meister. Die Schule von Bunjin im Stil der späteren Ming- und frühen Mandschu-Dynastie stand in voller Blüte. In Kioto glänzten die Namen Okio, Goshun und Ganku. Hokusai

lebte bis 1848. Aber die politischen Bewegungen, die dann über das Volk kamen, leiteten unsere Kräfte in andere Bahnen als die der Kunst. Die Gefahr auswärtiger Verwickelungen verband sich mit der Wirklichkeit der Kämpfe, die um die Beseitigung des Tokugawa-Shogunats geführt wurden. Funkelnde Schwerter, blitzende Schüsse waren es, was um 1860 das Volk erblickte. Kioto und Yeddo wurden Hauptzentra der Bewegung, und im ganzen Lande herrschte Unruhe. Erhebungen in verschiedenen Provinzen gipfelten im allgemeinen Bürgerkrieg, der in der Nähe von Kioto ausbrach und das Volk von Kiushiu bis Yesso zerfleischte. Diese Tage waren es, in denen die Kunstschätze der Daimios verstreut wurden, um in den Museen des Okzidents zu glänzen, in denen buddhistische Malereien und Skulpturen der Klöster mutwillig durch den törichten Eifer von Shinto-Gläubigen verwüstet wurden.

Es ist herzzerreißend, zu hören, welch wundervolle Goldlackkästen verbrannt wurden, um das Gold zu gewinnen, denn niemand konnte sich in jenem Augenblick allgemeinen Elends etwas gestatten, das als Luxus galt. Maler mußten ihrer Kunst entsagen. Wer nicht mitkämpfte, mußte mit Mühe und Not durch grobe Arbeit sich kümmerlichen Unterhalt erwerben.

Die Restauration gelangte im Jahre 1868 zum Ziel: dem Jahr, wo die letzten Reste des Shogunheeres erlagen und sich der kaiserlichen Herrschaft ergeben mußten. In jenem Jahr bestieg Seine Majestät der gegenwärtige Mikado den Tron und leitete die erleuchtete Politik in die Wege, die Japan seinen Platz im Konzert der Nationen verleihen sollte. Aber die unvermeidlichen Friktionen, die sich aus der Anpassung der alten an die neuen sozialen und ökonomischen Verhältnisse ergaben, waren eine Quelle beständiger Unruhen. Wir hatten Tumulte und Aufstände, deren letzter, der Satsuma-Aufstand von 1878, von sehr ernstem Charakter war. Dann war der Friede gesichert, und der Kunst eröffnete sich die Aussicht auf Gedeihen. 1882 hatten wir unsere erste nationale Gemäldeausstellung. Doch das öffentliche Leben war allzusehr in die Beschäftigung mit den Problemen des modernen Industrie-

wesens verwickelt, um tiefere Sympathie für das Wiederaufleben der Kunst zeigen zu können. Die besten Kräfte der leitenden Männer widmeten sich der Gestaltung und Handhabung konstitutioneller Regierung und der Beseitigung der exterritorialen Gerichtsbarkeit, welche die fremden Mächte uns aufgezwungen hatten.

Die Notwendigkeit, Heer und Flotte zu organisieren, um unsere Unabhängigkeit zu sichern, machte weitere große Ansprüche an unsere Hilfskräfte und an unsere Intelligenz, denn unsere nationale Existenz wurde auf dem Kontinent durch den Angriff auf unsere rechtmäßige Verteidigungslinie bedroht. Wir mußten zu leben versuchen, ehe wir malen konnten. In den Jahren 1894—95 führten wir den chinesischen Krieg. In diesem Augenblick stehen wir in einem Kampf auf Leben und Tod mit einer der größten Militärmächte Europas.

Die Verheerungen des Krieges sind furchtbar genug, aber in Japan ist es unsere schwere Aufgabe, den feindlichen Mächten zu widerstehen, welche der Frieden selbst gegen uns in Tätigkeit gesetzt hat. Ich meine den Anprall westlicher Kunst auf unsere nationale Malerei. Eine große Schlacht wütet unter uns: der Kampf der östlichen und westlichen Ideale um die Obmacht. Über den Ausgang kann allein die Zeit entscheiden. Ich weiß, daß aufrichtige Kunstfreunde im Westen uns immer auf das Nachdrücklichste gemahnt haben, unserm nationalen Stil treu zu bleiben. Ich habe viele verwundert fragen hören, warum wir in der Malerei wie in allem Andern Ihnen nachzuahmen versucht haben. Sie müssen sich aber gegenwärtig halten, daß, wenn wir im großen Ihre Formen des Lebens und der Kultur angenommen haben, das nicht unsere Wahl gewesen ist, sondern Notwendigkeit. Der Sieg modernen Wesens ist so viel wie der Sieg okzidentalen Wesens durch die Welt. Die Karte Asiens deutet auf das traurige Geschick der alten Zivilisationen hin, die dem Zauber erlegen sind, dem der moderne Geist sie hat verfallen lassen: dem Zauber des Industrialismus, des Kommerzialismus, des Imperialismus und so fort. Es erscheint kaum vermeidlich, daß den Wagen des Juggernaut besteigen muß, wer nicht

unter seinen Rädern zermalmt werden will. In sozialer Hinsicht spalteten wir uns in der Stellungnahme zur Malerei wie zu allen anderen Lebensfragen in zwei Lager, das sogenannte fortschrittliche und das konservative. Die Einen verlangen die Annahme der westlichen Kultur in ihrer Gesamtheit, die Andern mit einer Einschränkung. Den Verfechtern der restlosen Verwestlichung Japans erscheint die Zivilisation des Ostens als niedrigere Entwickelung gegenüber der westlichen. Je mehr wir das Fremde uns aneignen, eine um so höhere Stufe der Humanität ersteigen wir. Man weist auf die Zustände der asiatischen Völker hin, auf den Erfolg Japans in der Behauptung seiner nationalen Existenz eben dadurch, daß es die Überlegenheit des Westens anerkannt hat. Man macht geltend, daß die Zivilisation eine nach allen Seiten gleichartige Entwickelung ist, die auf keiner ihrer Stufen ein blos auswählendes Verfahren duldet. Für diese Geister steht die japanische Malerei auf einer Linie mit Bogen und Pfeil unsrer primitiven Kriegskunst, nicht länger zu dulden im Zeitalter der Sprengstoffe und Panzerschiffe.

Die Konservativen andererseits halten daran fest, daß die asiatische Zivilisation nicht gering geschätzt werden darf; daß ihre Auffassung der Lebensharmonie ebenso wertvoll ist wie der wissenschaftliche Geist und die Organisationskunst des Westens. Ihnen scheint die westliche Gesellschaft nicht das notwendige Vorbild zu sein, dem die ganze Menschheit nachzuahmen hat. Auch sie glauben an die innere Gleichartigkeit aller Zivilisation, aber sie meinen, daß diese in Wahrheit sich von innen heraus verwirklichen muß, nicht in der bloßen Anhäufung äußerlicher Besitztümer. Ihnen ist die japanische Malerei keineswegs die primitive Waffe, der jene sie vergleichen, sondern ein gewaltiges Werkzeug, erfunden für eine besondere Weise der ästhetischen Kriegführung.

In diesem Zusammenhang möchte ich bemerken, daß die japanische Kunst fremden Völkern noch nicht in ihrem rechten Licht dargestellt worden ist. Abgesehen von den Wenigen, die sie speziell studiert haben oder die vermöge wahrhaften Verständnisses für Schönheit in ihren Geist einzudringen ver-

mochten, scheint das große Publikum des Westens den wirklichen Sinn unserer Malerei nicht erfaßt zu haben. Sie kennen unsere Malerei auch jetzt noch aus den Farbendrucken der populären Kunstrichtung und aus den Blumen und Vogelbildern, in denen die Zierlichkeit, nicht der Ernst unseres künstlerischen Wesens zur Erscheinung kommt. Ich bitte Sie sich dessen bewußt zu sein, daß in den Werken unserer Meister eine ebenso tiefe Lebensphilosophie und Schönheitsreligion liegt wie die, welche die Schöpfungen der Ihrigen beseelt. Die Form des Ausdrucks ist eine andere, aber die Intensität der seelischen Bewegung ist die gleiche.

Eine bestimmte Entwicklungsphase der japanischen Malerei ist dem Westen schwer verständlich wegen ihres ausgeprägt östlichen Wesens. Die monistische Richtung des östlichen Denkens hat die Kunst da zur Konzentration geführt, wo bei Ihnen Expansion eintrat. Die Neigung unserer jüngeren Philosophie, im Mikrokosmus das All zu sehen, hat die Tendenz, mit einfachsten Mitteln die verwickeltesten Ideen auszudrücken, noch schärfer hervortreten lassen. Oft hat man die Farbe, hat man Licht und Schatten hintan gesetzt im Eifer, die Reinheit der Idee festzuhalten. Es ist nicht symbolische, aber unendlich suggestive Kunst. Nicht die Einfalt des Kindes, sondern der grade Weg, den der Geist des Meisters geht. Die Tuschzeichnung einer Landschaft von Kakei oder Sessiu ist eine Welt in sich, voll vom Sinn des Lebens. Ohne anschauliche Beispiele ist es mir schwer mich Ihnen verständlich zu machen. Um einen Vergleich heranzuziehen: diese Meister tragen in ihrer Weise dieselbe innere Vollendung in sich, die Sie in der Mona Lisa des Leonardo oder dem Rahmenmacher Rembrandts finden.

Die Tatsache, daß unsre Gesellschaft so hochkonzentrierte Dichtungen zu genießen verstanden hat, war der Beweis ihrer Kultur. So zeigte sich die Fähigkeit des Publikums, mit dem Künstler zu sympathisieren und den Hintergrund auszufüllen, den jener absichtlich unausgefüllt gelassen hatte. Das Publikum war so gut Maler wie der Maler selbst, denn beide waren unentbehrlich, die Idee voll zu verwirklichen. All das gehörte

den Zeiten an, in denen die Sitte der zeremoniösen Teegesellschaft allgemein verbreitet war, dieser ernstliche Versuch, die Kunst gegenseitiger Sympathie zur Vollendung zu bringen. Es ist Ihnen unzweifelhaft bekannt, daß die Teezeremonie eine Zeremonie heißt, weil sie keine Zeremonie ist. Sie war eine lebenerfüllte Weise, harmonische Würdigung der Tatsachen des Weltlebens zur Geltung zu bringen. Der Gast und der Wirt waren gleichermaßen dazu berufen, die Einheit des Raumes, den Rhythmus der Unterhaltung zu verwirklichen.

Ich behaupte nicht, daß die japanische Malerei sich immer auf diesem hohen Niveau zu halten vermocht hat. Wie die Teezeremonie ist sie oft zur leeren Form herabgesunken. Wir fühlen die Ermüdung des künstlerischen Antriebs statt seiner männlichen Kraft. Aber der Kultus des Suggestiven ist immer ein integrierendes Element unsres künstlerischen Bewußtseins gewesen. Das Ideal war immer da, wie sehr es uns auch mißlingen mochte, uns ihm zu nähern.

Daß diese alten Ideale verloren gehen sollen, halten die konservativen Geister für ein schweres Unglück. Ich für mein Teil, der ich dem bescheidenen Kreise der Konservativen angehöre, finde es tief zu beklagen, daß die Traditionen der chinesischen und japanischen Malerei gänzlich in Vergessenheit geraten sollen. Ich sage nicht, daß wir nicht die Wege westlicher Kunst zu studieren haben, denn daraus kann uns für unsre eignen Weisen des Ausdrucks nur Gewinn erwachsen. Auch wünsche ich nicht, daß wir uns nicht den Reichtum von Ideen aneignen, die Ihre Zivilisation angesammelt hat. Im Gegenteil, die geistige Ausrüstung der japanischen Malerei bedarf dessen, sich dadurch zu verstärken, daß sie die Ideale der Welt in ihren Besitz aufnimmt. Wir können nur menschlicher dadurch werden, daß wir universeller werden. Der Wert aller Suggestion liegt in der Tiefe des Gedankens, den sie vermittelt. Wogegen ich aber protestiere, ist die Sucht der Nachahmung, die Zerstörerin aller Individualität.

So verhängnisvoll die Folgen der alles hinwegspülenden Überschwemmung durch die Ideale des Westens waren, ihre verheerenden Wirkungen auf die japanische Malerei wären

immer noch verhältnismäßig gering gewesen, hätte nicht die moderne Herrschaft der Industrie mit ihr zusammengewirkt. Auch die westliche Kunst leidet vielleicht unter deren Wirkungen, aber uns bedroht sie grausamer, wenn ihr Anprall gegen die Bollwerke unseres alten ökonomischen Lebens zu unserm Ohr dringt. Uns scheint die Industrie die Kunst zu ihrer Magd zu machen, wie das in vergangenen Zeiten die Religion und das persönliche Bedürfnis nach Verherrlichung getan haben. Der Wettbewerb zwingt der Kunst die Eintönigkeit der Mode auf statt der Mannigfaltigkeit des Lebens. Billigkeit ist das Ziel, nicht Schönheit. Die demokratische Indifferenz des Marktes bezeichnet alles mit dem Stempel vulgärer Gleichwertigkeit. Statt der Handarbeit, der wir die menschlich warme Hand des noch so bescheidenen Arbeiters anfühlen, empfinden wir die Eiskälte der Maschine. Die mechanische Tendenz des Zeitalters nimmt vom Künstler Besitz und läßt ihn vergessen, daß sein einziger Daseinszweck ist, der Eine zu sein, nicht die Vielen. Er wird getrieben nicht zu schaffen, sondern zu vervielfältigen. Das Malen wird mehr und mehr eine Sache der Hand und nicht des Geistes.

Die Aufgabe, die Malerei Japans vor all diesen feindlichen Einflüssen zu schützen, ist nicht leicht. Aber es ist doch erstaunlich genug, daß wir in der jüngsten Zeit eine neue Schule nationaler Malerei hervorzubringen die Kraft hatten. Unsere Zukunftshoffnung ruht auf der Zähigkeit der japanischen Rasse, die ihre Eigenart seit dem Morgengrauen ihrer Geschichte unberührt bewahrt hat. Zwei Generationen können nicht das tiefgewurzelte Wesen von zwanzig Jahrhunderten umwandeln. Die Hauptmasse unserer Traditionen ist in der Tat und in der Wahrheit noch unversehrt geblieben. In den letzten Jahren hat sich eine ausgeprägte Richtung auf tiefere Anerkennung des Besten unserer alten Kultur fühlbar gemacht. Wir sind glücklich, aus den heroischen Opfern unseres Volkes im gegenwärtigen Kriege zu erkennen, daß der Geist des alten Japan nicht tot ist. Unsere größte Hoffnung liegt eben in der Lebenskraft der Kunst selbst, die sie inmitten all der mannigfachen Nöte der Vergangenheit hat gedeihen lassen. Trotziger Stolz

beseelt uns, wenn wir der ungeheuren Übermacht, welche die moderne Gesellschaft gegen uns entfesselt hat, ins Gesicht sehen. Heutzutage fühlen wir uns als die einzigen Wächter über dem künstlerischen Erbteil Asiens. Die Schlacht muß bis zu Ende durchgekämpft werden.

Vielleicht haben Sie die Empfindung, daß ich die modernen Probleme der Kunst in zu düstern Farben gemalt habe. Die Sache hat auch eine hellere Seite. Die westliche Gesellschaft selbst erwacht zu besserem Verständnis des Problems. Der gegenwärtige Stillstand künstlerischer Tätigkeit hat ernste Denker zu besorgtem Suchen nach der Ursache des allgemeinen Niedergangs getrieben. Es ist wahrhaftig Zeit, daß wir uns um das richtige Verhältnis der Gesellschaft zur Kunst zu bemühen anfangen.

Ich kann nicht dankbar genug sein, sollten meine Worte dahin gewirkt haben, Ihre Aufmerksamkeit auf den Ernst der Situation im Osten hinzulenken. Im Namen der Humanität rufe ich die Brüderschaft der Künstler und aller, die die Kunst lieben, zur Lösung dieser weltweiten Fragen auf.

Druck von Vollbehr & Riepen, Kiel.

W.G.M.